LOS ORIGENES DE LA LITERATURA FLAMENCA

Conferencia de Juan de la Plata en los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, en El Escorial. Curso sobre "Los intelectuales ante el flamenco". Día 5 de Agosto de 1991.

===

A MODO DE INTRODUCCION

Antes de introducirnos de lleno en el tema, de esta disertación y para trata de fijar --siquiera sea someramente cuales puedan ser los antecedentes más ilustres de nuestra lírica, tanto en el campo literario como en el popular, conviene que, a modo de introducción o preambulo, demos antes un breve pero ilustrativo repaso a la historia de tanto abolengo y tradición, como en las Letras Españolas tienen coplas, canciones, romances y cantares; las más de las veces recogidos del vulgo y, otras, inspirados en las composiciones de éste; por nuestros más destacados poetas, prosistas y narradores desde aquellos gloriosos hispanoárabes de zéjeles muguasajas y jarchas -- de tanta influencia en la lírica castellana posterior--, hasta los eruditos recolectores de cantares flamencos del siglo XIX.

A los escritores hispanoárabes del califato cordobés (siglos X y XI) cuando Córdoba era foco universal de cultura, debemos el zéjel, la muguasaja, de la jarcha, estrofa final de la muguasaja.

El zéjel era una composición de la métrica popular de los moros españoles, que se escribía y cantaba en árabe vulgar, y su forma más extendida, que fué adaptada al castellano con el nombre de villancico o villancete, constaba de cuatro versos, los tres primeros monorrimos y el cuarto rimado, con un estribillo de extensión variable.

Por su parte, la jarchas eran breves canciones, compuestas en dialecto mozárabe, como estribillo de las muguasajas árabes o hebreas. Su temática era generalmente amorosa, constando de dos a cuatro versos. Constituyen la más antigua poesía lírica que se conoce escrita en lengua románica. Su descubridor fué el hispanista norteamericano S.M. Stern. Como ustedes saben, de ellas se derivó la paulatina formación de una lírica autóctona, escrita en árabe vulgar o en la lengua romance de los mozárabes, o cristianos que vivían entre los moros de España, los cuales incluso tenían en su lengua o dialecto sus propios ritos religiosos.

La existencia de estas jarchas --y las cito como quizás los más le

LOS ORIGENES DE LA LITERATURA FLAMENCA

Conferencia de Juan de la Plata en los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, en El Escorial. Curso sobre "Los intelectuales ante el flamenco". Día 5 de Agosto de 1991.

===

A MODO DE INTRODUCCION

Antes de introducirnos de lleno en el tema, y para tratar de fijar --siquiera sea someramente-- cuales puedan ser los antecedentes más ilustres de nuestra lírica, tanto en el campo literario como en el popular, conviene que, a modo de introducción o preambulo, demos antes un breve pero ilustrativo repaso a la historia de tanto abolengo y tradición, como en las Letras Españolas tienen coplas, canciones, romances y cantares; las más de las veces recogidos del vulgo y, otras, inspirados en las composiciones de éste; y viajaremos, al par, haciendo un ligero recorrido por nuestros más destacados poetas, prosistas y narradores, desde aquellos gloriosos creadores hispanoárabes de zéjeles, muguasajas y jarchas -- de tanta influencia en la lírica castellana posterior--, hasta los eruditos recolectores de cantares flamencos del siglo XIX.

~~A los escritores hispanoárabes del califato cordobés (siglos X y XI cuando Córdoba era foco universal de cultura, debemos el zéjel, la muguasaja, de la jarcha, estrofa final de la muguasaja.~~

El zéjel era una composición de la métrica popular de los singulares españoles del califato cordobés (siglos X y XI), que se escribía y cantaba en árabe vulgar, y su forma más extendida, que fué adaptada al castellano con el nombre de villancico o villancete, constaba de cuatro versos, los tres primeros monorrimos y el cuarto rimado, con un estribillo de extensión variable.

Por su parte, la jarchas eran breves canciones, compuestas en dialecto mozárabe, como estribillo de las muguasajas árabes o hebreas. Su temática era generalmente amorosa, constando de dos a cuatro versos. Constituyen la más antigua poesía lírica que se conoce escrita en lengua románica. Su descubridor fué el hispanista norteamericano S.M. Stern. Como ustedes saben, de ellas se derivó la paulatina formación de una lírica autóctona, escrita en árabe vulgar o en la lengua romance de los mozárabes, cristianos que vivían entre los moros de España, los cuales incluso tenían en su lengua, o dialecto, sus propios ritos religiosos.

La existencia de estas jarchas --y las cito como quizás los más le-

nos y venerables abuelas del actual cante flamenco-- fueron sin duda el punto de partida de toda una serie de cancioncillas líricas popula res, donde se iba fijando la raíz evolutiva del castellano. No podemo olvidar que --independientemente de este indeciso alborear de nuestro idioma-- el primer gran monumento de la literatura española, el prime testimonio que se conserva, es precisamente un cantar, si bien nada flamenco, sí emparentado directamente con los romances, qu hasta nosotros han llegado. Estamos refiriendonos al Cantar de Mio Ci que todos conocemos, posiblemente compuesto hacia 1140. Y en las crón cas medievales, encontramos refundidos otros cantares de gesta del mi mo periodo, como el de los Infantes de Lara, el de Sancho II de Casti lla o el de Roncesvalles.

Posteriormente, frente al "mester de Clerecía" y su máximo represen tante, Gonzalo de Berceo, el más antiguo poeta español de nombre cono do,, cuya fecha de nacimiento se sitúa hacia 1198, nos encontramos en España con el "mester de juglaría", que no son otra cosa, como ustede tambien saben, que poesías épicas anónimas que recitaban o cantaban l juglares, de las que son exponentes, entre otros célebres poemas, las Cántigas de Alfonso X el Sabio y los preciosos y muy influyentes can- cioneros gallego-portugueses.

El siglo XV, como espacio de transición, entre la cultura medieval y la renacentista, asiste al rebrote, con nuevos bríos, de la épica y la lírica, a través de los Romanceros y Cancioneros --muchos de ellos salvados de su desaparición total por la voz popular que los ha con- servado haste nuestros días--, que los investigadores de estos tesoro consideran como "auténticos e incomparables balances históricos, desd una doble perspectiva culta y popular, de las tradiciones y conquista castellanas en la Baja Edad Media."

Es en ese periodo cuando Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santill na (1398 - 1458), a pesar de sus sonetos "fechos al itálico modo" y d su adaptación al castellano de la escuela dantesca, logra un hábil re brote de la ilustre estirpe trovadoresca, con sus "serranillas" y can ciones.

En la segunda mitad del siglo XV, Jorge Manrique (1440 - 1478) es cala la más alta cumbre de la sensibilidad lírica, al componer las co plas a la muerte de su padre.

Otros poetas, más cercanos al Renacimiento, se incluyen en los Can- cioneros del XVI y, a pesar de los persistentes lastres medievales,

la poesía lírica se inclina en parte hacia el mantenimiento de la escuela tradicional castellana o intenta asimilar, por otra parte, los sentimientos y moldes petrarquistas.

Después de Cervántes, Lope de Vega (1562-1635) ensambla prodigiosamente la tradición popular con las innovaciones cultas; y con Luis de Góngora (1561-1627) se renueva la sensibilidad lírica, que ya no habría de evolucionar hasta la aparición del romanticismo, importado primero de Inglaterra y Francia, y ~~[illegible]~~ más tarde de Alemania.

El romanticismo dará paso al costumbrismo literario español, que adquiere una nueva dimensión realista en Mesonero Romanos (1803 - 1882), Cecilia Bölh de Faber (1796-1877), Serafín Estébanez Calderón (1799-1867) y Mariano José de Larra (1809-1837), a quien los críticos consideran el "máximo testimonio de la prosa romántica". ~~[illegible]~~, ~~cuya última y más intimista etapa se cierra con la poetisa gallega Rosalía de Castro (1837 - 1885) y el sevillano Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870).~~ Aunque, a nosotros, particulármente, por el tema que vamos a desarrollar, nos interese más destacar, de entre los escritores costumbristas, ~~[illegible]~~ al malagueño Serafín Estébanez Calderón, por las razones que más tarde diremos.

Con estos prolegómenos queremos dejar por sentada la casi permanente presencia ~~rica tradición~~ culto-popular que, en todo tiempo, ha tenido en nuestro país, la rica tradición lírica española, contenida en sus romanceros, cancioneros y cantares populares, a los que nunca fueron ajenos ~~[illegible]~~ nuestros autores, ~~[illegible]~~ y que estos romances, canciones y coplas, fueron siempre transferibles de unos a otros, bien porque el pueblo los tomara de los poetas cultos y los hiciera suyos, enriqueciendo así la tradición oral, o bien porque los poetas de gabinete gustaran de bajar al pueblo para beber nuestra más sentida poesía lírica, en las propias fuentes de esa tradición, transmitidas oralmente de padres a hijos, y creadas por esos excelsos poetas anónimos, a los que nadie conoce, y a los que los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, los comediógrafos sevillanos, propusieron [illegible] (que los poetas cultos le levantaran un monumento)

Y sentados estos principios que consideramos como muy importantes y dignos de ser tenidos en cuenta, en lo que se refiere al tema que nos ocupa, entremos ya, definitivamente en el mismo, para tratar de desentrañar, en lo posible, y según nuestras cortas entendederas, cuales puedan ser LOS ORIGENES DE LA LITERATURA FLAMENCA, entendiendo por tal la que se ocupa de nuestro singular arte andaluz y no la que pueda derivarse del conjunto de ~~[illegible]~~ nuestros cantes, ~~[illegible] sus intérpretes~~, que esa nos parece otra bien distinta; puesto que en este curso de lo que se trata es de ~~[illegible]~~

conocer y estudiar cual ha sido y es, la postura de "Los intelectuales ante el flamenco" y qué tratamiento literario llegaron a darle, en uno o en otro momento de su hasta ahora corta, azarosa y poco conocida historia. ~~de esta tierra, incubado, creado y nacido en la región andaluza~~.

LOS ORIGENES DE LA LITERATURA FLAMENCA

Decir que la literatura flamenca nace con las "Escenas Andaluzas", narradas por el escritor costumbrista, Serafín Estébanez Calderón (Málaga, 1798 o 99 - Madrid, 1887), sería más o menos lo justo y tal vez lo acertado, si no tuviéramos en cuenta otros ilustres y preciosos antecedentes ~~, como el del vizcaíno "Don Preciso", por ejemplo,~~ que, en forma escalonada, desde los clásicos del Siglo de Oro, a los románticos ~~pasando por los ilustrados,~~ prestaron su interés hacia el fenómeno del flamenco. Hasta que ya en las postrimerías del pasado siglo, este arte popular vino a encontrar en el primer folklorista español, Antonio Machado y Alvarez "Demófilo", a quien habría de ser el primer estudioso de nuestros cantes flamencos, si bien más atraído por el carácter lírico y peregrino de sus coplas que por la rareza y dificultad de sus formas musicales, a juzgar por los escritos que de él conocemos.

Después de "Demófilo", poca o casi ninguna atención le dedicarían nuestro literatos al flamenco. Hasta que, a mediados de este siglo, todo el lirismo dulzón y analfabeto tejido alrededor del cante, dió paso a los primeros estudios serios, iniciados por el padre de la Flamencología, el escritor argentino, oriundo de San Roque (Cádiz), Anselmo González Climent. (Buenos Aires, 1927 — Mar del Plata 1988 ó 89)

Por lo tanto --y aún echando de menos, en este Curso, una ponencia seria, más que merecida a la obra prolífica, erudita y rigurosa, del más cabal estudioso del flamenco, como fué González Climent, -lamentándolo mucho, porque su nombre no está en los orígenes, sino en la culminación de todo cuanto se ha dicho y escrito, hasta que apareció su obra "Flamencología" (Escelicer, Madrid, 1955) iniciando así la era de los estudios flamencológicos de los que la Cátedra de Jerez es su continuadora, al no poderme referir a él, con la amplitud que deseara, ríndole homenaje, aquí, a su obra ingente. Y no tengo por menos que continuar, ciñéndome al tema que me ha sido marcado, limitándome extrictamente a intentar desentrañar aquellos orígenes más o menos remotos que de la literatura flamenca ~~o mejor dicho, de la literatura del flamenco~~ o del flamenco en la literatura--, ~~española, concretamente~~, puedan existir.

Vaya por adelantado que, debido al corto espacio de tiempo de que

la de
disponemos, nuestra intención no es/hacer, ni mucho menos, un estudi exhaustivo, pormenorizado y concluyente, en ningún caso, sino más bien tratar de trazar una panorámica ilustrativa, aunque ésta se nos haga necesariamente algo extensa, que nos pueda acer car de alguna manera a cómo fué visto y tratado el flamenco -- [illegible] si prefieren, folklore andaluz-gitano, que no gitano-andaluz, como erró neamente se le ha querido llamar desde cierto tiempo a esta parte -- por literatos, poetas, dramaturgos y eruditos de una y otra época, hasta detenernos en la figura egregia de Antonio Machado y Alvarez "Demófilo", que será objeto de un más detenido estudio, en la jornad prevista para mañana, por parte de otro ponente.

Antes de seguir adelante, queremos hacer un breve inciso de elemen tal cortesía, para agradecer a la Universidad Complutense, y/$$$$$ especialmente a la Dirección de estos Cursos, las atenciones tenidas $$$$ con $$$$ $$$$$ quien os habla y, muy especialmente, el honor que se nos hace al traernos a esta prestigiosa tribuna, detalle que más que por mé- ritos propios, estimamos que vienen a significar un esplícito reco- nocimiento a la modesta, hostinada y silenciosa labor que, desde hac 33 años, realiza, bajo nuestra modesta dirección, la Cátedra de Flamencologí y Estudios Folklóricos Andaluces, adscrita a la Universidad de Cádiz hoy día integrada en la Biblioteca Pública Municipal de Jerez de la Frontera, [illegible] ahora en adelante, tienen su sede y ustedes su casa para lo que gusten mandar.

Como quiera que nos proponemos tratar de averiguar cuales puedan ser los inicios de la literatura del flamenco, desde sus más lejanos precedentes, estimo que, ajustándonos a un orden cronológico, habría que empezar [illegible] por el más clásico y universal de nuestros escrito- res, el ingenioso hidalgo de las letras españolas, don Miguel de Cer vantes Saavedra (1547-1616) y, al mismo tiempo, rendir aquí pleitesí a quien, yendo "Tras las huellas del flamenco", quiso ser el primero en estudiar "El mundo gitano en la obra de Cervantes", el profesor d Manuel López Rodriguez, a quien la Cátedra jerezana editó tan impor- tante como esclarecedor trabajo, en 1970.

$$$$$$$$$ Hablar del primer rastro flamenco, en la obra cervan- tina y no referirse al riguroso estudio del profesor López Rodriguez sería una injusticia y una desconsideración por nuestra parte. De ahí que hayamos de basarnos, forzosamente, en un trabajo pionero en la materia, como es éste, si queremos acercarnos, con el respeto que me- rece, a la obra del Principe de los Ingenios Españoles, don Miguel de Cervantes Saavedra.

(1) Téngase en cuenta lo que, a este respecto nos dice Pedro Camacho (Andalucía y s[illegible] cante, pág. 32): "El gitano actual de Andalucía no es, propiamente, un gitano andaluz, sino un andaluz gitano... lo sustantivo es lo que cuenta, y en este caso, lo adjetivo es lo gitano... [illegible] esencialidad del cante son andaluzas; su gitanidad es puramente circunstancial y [illegible] más que por ser gitano, por ser andaluz, aunque ellos [illegible]

~~En pleno siglo XVI~~ Estamos de acuerdo con López Rodriguez, en que "los grandes literatos de nuestro Siglo de Oro y posteriores, principalmente los costumbristas, hacen intervenir en muchas de sus obras al elemento gitano de su época, con sus virtudes y con sus defectos y, por supuesto, con sus bailes y con sus cantes. Uno de ellos, (...) ~~quizás el que más caló en la idiosincracia de los individuos pertenecientes a los bajos fondos,~~ fué Cervántes, de quien se ha dicho que más que en los libros, aprendió en la propia vida y con su propia experiencia". Tal vez por eso, López Rodriguez califique a Cervantes como el escritor "costumbrista por antonomasia".

El pretender "llegar a conocer el mundo gitano del siglo XVI", a través de Cervantes, es para este autor que comentamos un medio que facilite, con otros datos, y otros estudios literarios, poder tender un puente que posibilite salvar la oscura laguna de conocimientos que, para este investigador, existe entre la entrada de los gitanos en España, casi seguro en el siglo XV, y la aparición pública del cante flamenco, a finales del XVIII. Tres siglos que, forzosamente, había que intentar salvar y recomponer, cuando tan confusa como desconocida es la historia del flamenco, en ese amplio como poco conocido periodo, en el que la moderna Flamencología está intentando penetrar, valiendose de las luces de los nuevos conocimientos que aportan trabajos tan serios como éste.

Aunque es bien cierto que Cervantes no se define ni a favor ni en contra de los gitanos, gusta de reflejar en algunas de sus obras sus costumbres, sus danzas y cantos, especialmente en el "Coloquio de los perros", en "La Gitanilla" y en "Pedro de Urdemalas", las dos primeras incluídas en las llamadas "Novelas Ejemplares" y, la tercera, una comedia en verso, entremés para algunos; escritas todas, posiblemente, antes de 1613, aunque publicadas en dicho año. El desconocimiento de las fechas exactas de redacción de estas obras, hace observar a López Rodriguez que "la manera distinta de describir, en algunos aspectos, el mundo gitano, pudiera haber tenido su origen en el mayor o menor conocimiento que del mismo tuviera en la fecha en que comenzase a escribir, o concebir la obra en cuestión", que no es el mismo, evidentemente, en el "Coloquio de los perros" --fechado por los criticos entre 1603 y 1605-- que en "La Gitanilla", pues si en aquella se puede apreciar el titubeo de Cervantes sobre las condiciones morales del gitano, en ésta es indudable la simpatía que el autor de "El Quijote" demuestra hacia dicha raza, pues, como dice el citado investigador ~~autor tantas veces citado,~~ "la descripción está hecha con tanta bondad y justificación que termina resultándole simpática al lector."

Desde luego, en el XVI ya eran notablemente diferentes las carac

Desde luego, Cervantes tiene presentes a gitanos andaluces

teris~~ticas del gitano castellano-leonés y las del gitano andaluz que~~
Cer~~vantes tendría ocasión de conocer, más en profundidad,~~ durante su estancia en Sevilla, ciudad en la que ya había ~~$$$$$$$~~ estado de joven, cuando ejerció en ella el cargo de Comisario Real de Abastos. "Su tr bajo --como ~~bien~~ dice López Rodriguez-- le obligó a recorrer pueblos y pueblos, en los que además de amontonar sacos de trigo, amontonó u nuevo caudal de conocimientos sobre tipos y paisajes que enriquecerí más tarde sus novelas."

En pleno siglo XVI, por tanto, la obra cervantina está plagada de bailes, danzas y cantos pre-flamencos, siendo éstos, principalmente, villancicos profanos y romances, a los que los gitanos, casi sus úni cos conservadores, aún en nuestros días, fueron siempre muy aficiona dos. No se olvide que en "La Gitanilla", Cervantes describe a la pro tagonista Preciosa, "rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas y de otros versos, especialmente de romances, que los can taba con especial donaire."

Pero los romances de Preciosa, más que populares, recogidos del pue blo, según Cervantes hace decir a su propio personaje, ~~nos dice~~ les eran escritos por encargo y por docenas. "Y docena cantada, docena cobrada". Esto, de principio, se nos antoja completamente falso, pues no creemos que hubiera gitana en esa época ni gitano siquiera, que supiera leer, pues hasta finales del pasado siglo y muy entrado éste, los gitanos andaluces no habrían de aprender las primeras letras, y todavía en nuestro tiempo, por desgracia, ~~hoy~~ existe mucho analfabetism entre la gente de esta raza, lo que no quiere decir que la transmisi oral no los haya hecho extremadamente cultos, sobre todo en la conservación de sus tradiciones, romances, cantes y toda suerte de villancicos, religiosos profanos, como nosotros ~~yo mismo~~ he podido comprobar y confirmar, en multitud de ocasiones, a través del ~~en mi~~ trato directo y amistoso con gitanos jerezanos y de otros puntos de Andalucía, desde hace más de medio siglo.

Por lo tanto, si Preciosa cantaba romances, eran populares, o no sabría jamás leerlos, para poder cantarlos luego. Lo que sí se nos antoja más cierto era el "tono correntío", según Cervantes, en que estos romances eran canta dos pues, aparte de que Estébanez nos relata cómo los cantaores de la primera mitad del XIX cantaban romances larguísimos, como el del Conde Sol, los gitanos de finales del ochocientos y principios de es te siglo, llamaban a los romances "corríos", por cantarlos de corrid o, como diría Cervantes, "al tono correntío". Esta tradición romance ca la han continuado, hasta hace poco, cantaores no profesionales de El Puerto de Santa María, como El Negro y los hermanos Alonso, Juana y Dolores del Cepillo, a algunos de los cuales me cupo el honor de buscar para que grabaran para el "Archivo del Cante" de José Manuel Caballero Bonald y, ~~además~~, requeridos por José Blas Vega, grabaron igu mente, para su "Magna Antología del Cante Flamenco". Esta tradición

la conservaron, entre otros, a fines del XIX y hasta mediados de este siglo, el cantaor Chiclanita, que no era gitano, y del que yo oí hablar muchas veces, cuando niño, allá en Jerez, y luego Antonio Mairena, que dejó alguno grabado en discos. Que yo s..., concretamente, el romance del Conde Sol, recogido por Estébanez en sus Escenas Andaluzas..

Corrío, o corrido, por tanto, se denominaba en Andalucía, a los romances cantados al ese estilo. Curiosamente, tal vez por esos trasvases del idioma, tambien se dá el nombre de corridos, a los romances que se cantan en Hispanoamérica y, concretamente, en México, el corrido es tan popular que no solo se canta o se recita, sino que incluso se baila.

Hay otro texto cervantino, el de "El Gallardo Español", donde la profesora Luisa Revuelta, en un estudio que vió la luz en el nº 60 del Boletín de la Real Academia de Ciencias de Córdoba, en 1947, bajo el enunciado de "La Mujer y la Copla Andaluza. Una Jerezana en El Gallardo Español", descubre que un personaje femenino, Margarita, habla nada menos que por soleares, extrayendo del texto estas tres coplas que, separadas, bien podrían cantarse al estilo de nuestros cantaores. Helas aquí:

"Pero¿qué puedo hacer
si he echado la capa al toro
y no la puedo coger?

—

Déjate de aconsejarme
y dame ayuda, si quieres,
que lo demás es matarme.

—

Echada está ya la suerte;
yo he de seguir mi destino,
aunque me lleve a la muerte."

La primera copla --repetimos que desgajadas todas ellas de textos más amplios,--parece ser eminentemente popular, sobre todo por el símil taurino empleado, tan frecuente en el cancionero español. La segunda, tambien podría serlo por su lenguaje vulgar. No obstante, la tercera copla se nos antoja demasiado perfecta y pulida, para que sea recogida de la calle. Al conocer estas coplas, el poeta de "Cántico" y eminente flamencólogo cordobés, Ricardo Molina (19.. - 1968) habría de exclamar, admirado, que coplas más flamencas "no se encuentran ni en pleno hervor del siglo XIX".

Terminamos con Cervantes, diciendo por nuestra cuenta que si bien no con todo el rigor de un costumbrista, o de un folklorista, sí es cierto que supo dejar testimonio literario, en sus obras, del gitanismo pre-flamenco de su tiempo, lo que ya, de por sí, es realmente importante, para posteriores estudios, aunque parece de otro investigador

Camacho Galindo, "Preciosa, de Cervantes... era una gitanilla falsificada". (Andalucía y su cante, pag. 47.- Guadalajara, Jalisco.- México, 1969).Algo muy duro, como convendrán conmigo.

Si la aportación cervantina fué mínima a la literatura flamenca, ~~mucho más importante~~ aunque si bastante significativa, la verdad es que salvo alguna salpicadura, en alguna que otra obra de nuestros clásicos, la mayoría de ellos no prestó gran atención ~~ninguna~~ a algo que, bien e verdad, estaba más que perseguido y reducido a muy cerrados círcu los populares, en los que era bastante difícil penetrar.

Cuando el flamenco comienza a darse a conocer, a partir de Carlo III y su famosa pragmática sobre los gitanos, hecha pública ~~el año~~ en 1783, por la que se prohibía la vagancia de éstos y se les obligaba a elegir re sidencia y oficio fijos en estos reinos, ~~y es cuando~~ el escribano y folklorista vasco, don Juan (Durango (Vizcaya) 1756 - Madrid, 1826) Antonio de Iza Zamácola y Ozerín, calificado por el músico compositor y folklorista catalán Felipe Pedrell (1841-1922), como "reivindicador de nuestra música popula y de nuestros bailes", dá a la estampa, en 1799, el cancionero del que sepamos que, durante todo el siglo XIX y ya en el XX, se hayan llevado a cabo hasta la fecha, más ediciones. Es la "Colección de las mejores copla de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra". Y su ~~autor~~ recopilador firma con el seudónimo de "D. Preciso", destacando en la portada que estos cantares, junto con los fandangos, "apesar de(los)necios, son / el chiste y la sal de España".El segundo tomo de esta magnífica colección vería la luz dos años des pués.

En este segundo tomo, Don Preciso se esmera en recoger otros muchos nuevos cantares; y él mismo nos informa ~~de que "habiendo escrito a"~~ que lo hace con la colaboración de varios amigos de Cádiz, Málaga y Murcia, que como no son poetas a la moda tienen un gusto muy delicado para discernir el mérito de este géne ro de poesías líricas", lo que nos hace suponer que podríamos hall nos ante un grupo desconocido de escritores andaluces, folkloristas, o flamenco logos en ciernes, como los que casi un siglo después se agruparían en torno a "Demófilo", cuando éste introduce en nuestro país la ciencia del folklore, importada de Inglaterra ~~, sin tener en cuenta que esta ciencia ya existía en España desde el mismísimo Rey Sabio como explicaremos más tarde.~~ en entrevión siguiente.

Don Preciso, que además de ser uno de los pioneros de los modernos estudios musico-folklóricos españoles, era guitarrista y baila rín, —según sus biógrafos— se nos muestra, en los discursos que preceden a ambos ~~$$$$~~ volúmenes de su preciosa obra, como el gran abanderado de la música nacional española, que defiende a capa y espada; como luego harían los escritores ~~$$$$$muchos$/ $$~~ costumbristas, contra la corriente italianizante que ya imperaba en nuestro país, arremetiendo valientemente contra ~~$$$$$~~ músicos y poetas "del nuevo cuño", y enfrentando a las composi ciones de éstos aquellos cantares nuestros "que corren de boca en boca,

llenos de gracia y de agudeza, porque la sencilléz con que se expresan en ellos los pensamientos más delicados, les dará siempre un lugar preferente en la poesía lírica española cantable". Muchas de estas coplas, la inmensa mayoría, no eran ni siquiera andaluzas pero las que lo son, puede decirse que son flamencas de las que se cantaban en el siglo XVIII, algunas de las cuales habrían de prevalecer largo tiempo en el repertorio de nuestros cantaores. Como, con algunas leves variantes, es el caso de este polo, cuya letra hemos oido por peteneras:

Ya no soy yo quien he sido
ni quien yo solía ser,
soy un cuadro de tristeza
arrimado a una pared.

O esta otra, trasvasada a soleá:

A quien le contaré yo
lo que a mí me está pasando,
se lo contaré a la tierra,
cuando me estén enterrando.

O esta, tan famosa carcelera:

A la puerta de la cárcel
no me vengas a llorar;
ya que penas no me quitas
no me las vengas a dar.

Este interés de un tan apasionado recolector de coplas, que desde lejanas tierras se preocupa de solicitar y recibir de sus amigos andaluces, los más variados cantares, para luego publicarlos, no casa nada bien con el desprecio casi olímpico por el flamenco de un escritor gaditano, precursor del romanticismo, y una de las más sobresalientes personalidades españolas del siglo XVIII, José Cadalso (1741-1782), quien en la tercera de sus "Cartas Marruecas", en las que trabajaba ya en 1768, pone en boca de un joven de buena familia, gaditano igual que él, tal vez jerezano, al que encuentra a caballo por el campo, la siguiente respuesta a la pregunta de "¿Cuales fueron sus primeras lecciones?": "Ning respondió el mocito, en sabiendo leer un romance y tocar un polo, ¿Para qué necesita más un caballero?". Y con este breve diálogo, quie patentizar Cadalso la que él llama "falta de educción de la juventud" de su tiempo, cuando él apenas contaba todav 27 años de edad.

Más adelante, al ser invitado por dicho joven a pernoctar en el cercano cortijo de su familia, Cadalso cuenta que aquél le presen "a los que allí se hallaban, que eran amigos o parientes suyos de la misma edad, clase y crianza, que se habían juntado para ir a u cacería, y esperando la hora competente, pasaban la noche jugando cenando, cantando y baylando; para todo lo cual --añade el escrit

-- se hallaban muy bien provistos, porque habían concurrido algunas gitanas con sus venerables padres, dignos esposos y preciosos hijos"

"Allí tuve la dicha --continúa Cadalso-- de conocer al señor Tío Gregorio. Por su voz ronca y hueca, patilla larga, vientre redondo, modales ásperos, frecuentes juramentos, y trato familiar se distinguía entre todos. Su oficio era hacer cigarros, dándolos ya encendidos de su boca a los caballeritos, atizar velones, decir el nombre y mérito de cada gitana, llevar el compás con las palmas de la mano quando baylaba alguno de sus más apasionados protectores, y brindar a sus saludes con medios cántaros de vino".

En vez de detenerse a estudiar aquella juerga flamenca, que no de otra cosa se trataba, el joven Cadalso, asqueado por sus observaciones negativas, en vez de participar en la misma, como otro más de los numerosos presentes, se retira a descansar a uno de los aposentos de citado cortijo, quejándose posteriormente en su carta, por medio de su alter ego, el moro Gazel Ben-Aly de que no le dejaron dormir, en toda la noche, con las siguientes palabras: "Contarte los dichos y hechos de aquellos académicos --obsérvese la despreciativa ironía hacia los cantaores y bailaores-- fuera imposible, o tal vez indecente: sólo diré que el humo de los cigarros, los gritos y palmadas del tío Gregorio, la bulla de todas las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas, sobre qual había de tocar el polo, para que le baylara Preciosilla --nombre imaginario que nos recuerda al cervantino de Preciosa, en "La Gitanilla"--, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban, no me dexaron pegar los ojos en toda la noche."

Y aún remata, haciendo hincapié en lo negativo de la juerga cortijera de cante y baile, en la que no quiso participar, haciendole verdaderos ascos: "Llegada la hora de marchar, monté a caballo, diciendome a mí mismo en voz baxa: ¿así se cría una juventud, que pudiera ser tan útil, si fuera la educación igual al talento? y un hombre serio, que al parecer estaba de mal humor con aquél género de vida, oyéndome, me dixo con lágrimas en los ojos: sí señor, así se cría."

Leida esta carta, y sabiendo de la [illegible] personalidad de este gaditano, de su enorme cultura, pues viajó por toda Europa y conocía a la perfección nada menos que quince idiomas; sabiendole intelectual y escritor de primera fila, además de heroico militar que murió, a la edad de 41 años, en el bloqueo de Gibraltar, al ser herido por un casco de granada, cuando iba al frente de su regimiento del que era coronel, siendo considerado por ello "un heroe absolutamente romántico", se nos hace cuesta arriba suponer que un gaditano de este lustre hiciera tan feróz crítica de una fiesta que hubiera hecho las delicias de un Estébanez Calderón, cincuenta años después, o de cualquier otros escritor costumbrista. Bien pensado, esta parece ser la primera crític

adversa, muy dura por cierto, que habría de recibir nuestro arte flamenco, en los inicios de su historia, cuando precisamente comenzaba a salir de su hermetismo de siglos, dándose a conocer en ventorrillos, romerías y cortijadas, abandonando ya el ámbito doméstico del hogar gitano.

~~LOS COSTUMBRISTAS Y LOS ROMANTICOS. EL FOLKLORE~~

La verdad es que con la entrada en España del romanticismo, la mayor parte de los escritores que se adscriben a este movimiento literario ~~adscritos a este pensamiento que cultivan este estilo~~, especialmente si son andaluces, comienzan a interesarse por las costumbres populares, los romances y los cantares populares, ~~de fiestas y romerías~~, aspecto éste que no deja de ser una faceta más del romanticismo, pero que años más tarde sería el terreno abonado para el advenimiento del folklore, tal como lo instrumentó el antropólogo ~~y arqueólogo~~ inglés William J. Thoms, quien en 1846 propone ~~la palabra~~ el uso del nombre de Folklore para la recogida y publicación de materiales de la antigua literatura popular; término anglo-sajón antiguo, caido en desuso --nos dice Alejandro Guichot y Sierra-- compuesto de las dos voces FOLK (gente, personas, género humano, pueblo) y LORE ~~(doctrina~~ (lección, doctrina, enseñanza, saber) que entre nosotros se tradujo como ~~equivale a significa~~ "saber de las gentes" "saber popular" y que supone sobre todo la recolección y estudio de las producciones de la sabiduría tradicional de los pueblos.

~~Con estos propósitos, en 1878, Williams J. Thoms crearía en Londres, 32 años después de haber hecho esta propuesta, la "Folklore Society" que agruparía a tradicionistas, mitólogos, mitógrafos, arqueólogos, prehistoriadores, etnógrafos, sicólogos, filólogos y antropólogos.~~

Los escritores costumbristas españoles, encontrarían su principal tribuna de difusión en los muchos periódicos y revistas de caracter literario, y de vida generalmente corta, que proliferaron a mediados y hasta finales del siglo XIX.

Estos periódicos, entre otros publicados en distintas ~~en otras~~ capitales, eran los sevillanos "El Jenio de Andalucía" (1844-45), la "Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia" (1869-74), "La Enciclopedia", también de la misma época; y el "Boletín Gaditano". En Madrid, aparte otras que podamos desconocer, registramos "Cartas Españolas", donde se daría a conocer "El Solitario"; el periódico "El Laberinto", de la misma época que el anterior, finales de la primera mitad del ochocientos, dirigido por el folklorista Antonio Flores, ~~y donde "El Solitario" publicaría su~~ ~~patriótico "Soneto a la fausta reaparición de la escarapela roja en el Ejército español", el 1º de novbre. de 1844,~~ y el periódico costumbrista satírico "El Fandango", a cargo de la Sociedad Literaria de Madrid, cuyas ilustraciones superan en todo a los textos, que nada vienen a aportar a la incipiente literatura flamenca.

Al mismo tiempo que nuestros costumbristas nos descubren el flamenco, a través de sus artículos; en otros periódicos de contenido menos literario y que publican en llamada de información universal, como "La Nación", "La Epoca", "La España" y otros de Madrid, Sevilla, Málaga, Córdoba y Cádiz; incluso en "El Guadalete" y "Asta Regia", de Jerez de la Frontera, pasada la 1ª mitad del XIX, comienzan a ocuparse del flamenco como espectáculo teatral, si bien con toda clase de precauciones y determinantes, por tratarse de un género que todavía es tratado despectivamente al considerarlo populachero, más que popular, y al que la mayoría de los críticos censuran su aparición en el teatro, donde pronto los cantaores comenzarían a actuar entre comedia y comedia, y a veces en los entreactos de las mismas, y a codearse con los más destacados actores del momento, ganando en prestigio y consideración artística. Tal es el caso de Silverio, quien en 1865 ...

No obstantes estas críticas, ya desde el siglo XVIII existían comediógrafos y músicos de sainetes y zarzuelas que trataban en sus obras asuntos flamencos o simplemente de costumbres andaluzas. Entre ellos, el maestro de todos los saineteros, el madrileño don Ramón de la Cruz (1731-94), quien compuso alrededor de 300 sainetes, uno de ellos titulado "El fandango de candil", alusivo a la costumbre existente, entonces, de celebrar bailes populares a la luz de un candil. Si bien hay que hacer notar que la mayoría de los personajes y asuntos de este teatro costumbrista eran más fruto de la fantasía que de una realidad constrastada, ya que lejos de reflejar el verdadero ambiente flamenco, para recrearlo con toda exactitud y realismo, las escenas de sainete, bailes y canciones ofrecían una visión sub-folklórica y negativa, en la mayoría de los casos. Incluso si estas obras eran escritas, como ocurría casi siempre, por autores andaluces de nacimiento.)

Entre otros autores podemos citar el ejemplo del sevillano de Alcalá de Guadaíra, José María Gutierrez de Alba (1822-97) que, en el prólogo a su libro "El Pueblo Andaluz" (Madrid, sin fecha) --donde recopila artículos, y canciones, algunas de muy ínfimo gusto, sobre tipos andaluces, sus costumbres y cantares, tanto propios como de otros autores muy celebrados de la época-- nos viene a decir que "Como pueblo poeta, no podía menos de ser músico, y el andaluz canta siempre sus placeres y sus dolores" y, tras esta subjetiva definición, en uno de sus trabajos, en el titulado también "Un baile de candil" nos dice que "Allí suelen alternar con la polka más íntima y el can-can desenfrenado, las seguidillas incitadoras y el fandango agitanado", pero ésto sólo, si la fiesta es entre gente de la llamada clase media, porque si la misma transcurre "entre gente de rompe y rasga, varía de especie. Entonces la guitarra es la única orquesta conveniente" que al final suele romperse de cabeza en cabeza y todo acaba como el Rosario de Espera, si bien nos aclara el autor que "no todos (los bailes de candil de su tierra sevillana) concluyen del mismo modo", pero desde luego deja bien sentado que "ésto acontece con bastante frecuencia", advirtiendo a sus lec

tores que si a alguno le diera la tentación de concurrir a una de tales fiestas andaluzas, que procure colocarse no muy lejos d la salida "por si la luz se apaga" y hubiera que salir corriendo

Gutierrez de Alba, en otro relato suyo titulado "El Vito" nos dice que "Los bailes extranjeros no han logrado ~~más que~~ penetrar más que en los salones de la gente culta. Lo que se llama pueblo esa parte de la sociedad que tiene apego a sus hábitos y costumbres tradicionales, ha rechazado entre nosotros con indignación desprecio esos movimientos intrusos, sin gallardía y sin gracia, inventados para otros pies menos ligeros, para otros cuerpos men airosos" Por eso, nos dice que en Andalucía siempre se bailará el fandango y otros bailes de la misma naturaleza,"entre ellos el Vito, esencia --nos dice-- de todo lo gitano, de todo lo neto que puede ser el meneo de un cuerpo saleroso".

En este párrafo hay, indudablemente, mucho de verdad en lo tocante a lo que Gutierrez de Alba, en la segunda mitad del XIX no hace ver sobre el rechazo del pueblo andaluz a los bailes de pro cedencia extranjera que se bailaban en los salones de la gente c ta; pues este rechazo ha llegado hasta casi, practicamente, nues tros días; hasta la aparición de la Televisión de la que,incluso el magnate de la misma, el italiano Berlusconi, ha reconocido es tos días, que está matando el folklore de todos los pueblos. Y sobre tal rechazo, yo aún recuerdo que, en mi juventud, la gente solía criticar durame te, en la Feria de Jerez,los llamados"bailes agarraos"que se celebraban en las casetas de los casinos burgueses, bien entrada l noche y con las grandes cortinas completamente corridas.

Otros escritores del XIX que cultivan el costumbrismo romántic son Cecilia Bölh de Faber (1796-1877) que haría popular el seudónimo de "Fernán Caballero" y Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), el gran poeta sevillano de las "Rimas".

Fernán Caballero recogió numerosos cantares populares ~~andaluzas~~ y publicó unos "Cuadros de Costumbres Populares Andaluzas" (Sevilla, 1852), en los que se refiere ocasionalmente a cantes y bail La afición por estos temas le venía de su padre, el hispanófilo alemán, Juan Nicolás Bölh de Faber, quien había publicado en Hamburgo --siendo joven su hija Cecilia--, entre 1821 y 1825, tres interesantes tomos de romances españoles, bajo el título de "Flo resta de rimas antiguas castellanas". Para Alejandro Guichot, el "Cancionero" de Fernán Caballero es "el producto de una cuidados selección literaria".

Por su parte, Guztavo Adolfo Béqquer, nuestro mayor poeta romántico trató poco el tema, pero sabemos que era bien aficionado a escuchar cantar, citando en uno de sus relatos al cantaor El Fillo y recogiendonos en otro de sus breves relatos, "La Venta de los Gatos" por él inmortalizada, dos preciosas soleares de cu

31

tro versos, que muy bien pudo haber cantado su contemporánea Mercé la Serneta, cantaora jerezana (1842-1912), a la que Utrera y Jerez han rendido días pasados un emotivo recuerdo, en la hermosa tier de La Fernanda y La Bernarda, en cuyo cementerio romantico reposan los huesos de la mujer más bella que jamás cantara copla alguna, sepultados por caprichos del destino en la fosa común. Una de esas coplas es la que dice:

Compañerillo del alma
mira que bonita era,
se parecía a la Virgen
de Consolación de Utrera.

y esta otra; tremenda en su desconsuelo:

En el carro de los muertos
ha pasado por aquí;
llevaba una mano fuera,
por ella la conocí.

Esa misma famosa "Venta de los Gatos" sería tema de un romance, escrito por el sevillano Manuel María de Santa Ana (1820-1894), fundador del periódico madrileño "La Correspondencia de España", uno de los más importantes de todo el siglo XIX, quien tiene su obra salpicada de alusiones al cante y al baile flamenco, así como nos da noticia en verso de la famosa academia de baile de

"Miguel Barrera, el Platero,
bailarín el más famoso
de fandango y castañuelas,
desde Sevilla hasta el Polo."

Y por fin, deslumbrando con su destacada personalidad literaria y con el resplandor de su exuberante lenguaje, el mejor castellano que pudo escribirse en todo el ochocientos, [illegible] literatura costumbrista, folklorista y flamenca, a un tiempo, [illegible] aun no suficientemente estudiada en la que forzosamente hemos ido a beber todos los flamencólogos de este siglo, para poder conocer con detalle cómo era el autentico fl menco del pueblo, en el castizo ambiente de sus fiestas populares.

Ese escritor no es otro que el fabuloso narrador Serafín Estébane Calderón "El Solitario" (Málaga, 1799-Madrid, 1867), de quien puede decirse con todo acierto que es el primero que presenta al pueblo andaluz y a los gitanos andaluces, con [illegible] sus costumbres, s bailes y cantes, en sus célebres "Escenas Andaluzas", publicadas en 1847, pero algunas vividas y escritas, al menos, una década ántes y que podem considerar como la verdadera semilla y el origen de toda literatura flamenca, propiamente dicha. Aunque tiene sus ribetes de romanticism Estas "Escenas Andaluzas", por el lenguaje empleado en ellas están más cerca de lo clásico y de lo castizo, pero

y que además gozan del mismo aire romántico que las de sus contemporáneos. El gran modelo de Estébanez no es otro que el muy magnífico de Miguel de Cervántes y hasta parece querer imitarle, en el uso y en la preocupación que constantemente muestra por el lenguaje y el estilo. Si Estébanez, a quien alguien llegó a llamar "erudito e ingeniosísimo escritor" es un costumbrista, tambien es verdad que por el dominio del lenguaje no deja al mismo tiempo de ser un clásico; tardío si quereis, pero un clásico.

La vocacional preparación de Estébanez como arabista y su profundo conocimiento de Andalucía, llevárónle a escribir novelas, cuentos y artículos históricos, o fantásticos, hasta el punto de que su biógrafo Antonio Cánovas del Castillo llegara a decir de él, lo mismo que en 1820 escribiera el francés Agustín Thierry, a propósito de "Ivanhoe" de Walter Scott: "que había más historia allí que en las genuínas historias". En su artículo "El Bolero", sobre los orígenes de este baile preflamenco que creó escuela, Estébanez nos cita a Cervantes y a Don Preciso, a quien llama su interlocutor, en un fingido diálogo, "mi buen amigo don Preciso", quien publica su cancionero, curiosamente el mismo año en que nace "El Solitario" por lo que no resulta descabellado que llegara a conocerle e, incluso, entra dentro de lo posible que hasta se intercambiara algún que otro cantar o romance para sus colecciones respectivas.

Cánovas nos dice que Estébanez llegó a publicar un total de treinta y dos artículos costumbristas, todos los cuales califica de "verdaderas joyas literarias". De sus escenas andaluzas, escrita durante su época de gobierno destaca "Un Baile en Triana" y la "Asamblea de los Caballeros y Damas de Triana y toma de hábito en la orden de cierta rubia bailaora", escrito años más tarde. La citada rubia bailaora no era otra --al parecer-- que la sílfide francesa Guy Stephan, destacada intérprete del "Jaleo de Jerez" y de otros bailes andaluces, a quien tal vez tuvo ocasión de acompañar en Sevilla, ~~jefe político, si bien en este cargo cesó en noviembre de 1838, y la estancia de Guy Stephane la tenemos re-~~ en Madrid el año 1845 cuando ya Estébanez vivía, tambien, en la capital de España, ejerciendo su cargo de diputado, sin dejar de asistir por ello a las fiestas populares y sin regatear --como nos dice su biógrafo, pariente y amigo, Cánovas del Castillo-- "sus aplausos a las bailadoras nacionales o extranjeras, que de todo había , en quienes por aquella época renacieron y llegaron a altísimo punto de perfección las danzas españolas". ~~Tal vez en esta época tuvo ocasión de reanudar. Pero es posible que Guy Stephan hubiera estado en Sevilla, en la época en que gobernaba Estébanez~~

Es posible que así fuera o que "El Solitario" recreara el ambiente gitano de Triana en homenaje a la preciosa Sílfide de la que todo Madrid anduvo enamorado. Lo cierto es que por Cánovas nos [illegible]

Bibliófilo apasionado, Estébanez Calderón, dejó sin publicar [entre otros interesantes trabajos] un extenso romancero y un cancionero, fruto de muchos años de investigación. A propósito de esto, desde Málaga, donde se casó ya cuarentón y residió algún tiempo, hasta que marchó a Madrid, escribía en una ocasión a su íntimo amigo y profesor de árabe, el historiador sevillano residente en Londres, Pascual de Gayangos y Arce (1809-1897): "He recogido cuatro romances desconocidos que andaban en la boca de los jandalos y cantadores del país. Es oyendo mi tonada morisca (Se sabe que "El Solitario" fue un extraordinario cantor de romances) con sumo gusto, y dicen que mi estilo es lo más legítimo que se oye, y que el cante del señorito pasa al hueso de la flauta".

A este respecto nos ilustra Cánovas que Estébanez "no sólo entre jandalos y cantadores, sino entre la gente principal, solía echar sus tonadas moriscas, en los patios floridos de Sevilla".

¡Ojo!

"LA ENCICLOPEDIA" (1877 en adelante)

- Rodríguez Marín: 5 tomos de "Cantos Populares Españoles" (1882) seleccionados por asuntos, entremezclados los andaluces con los de otras regiones, sin señalar, en ningún caso la forma musical de los mismos. (¡Una pena!
- Luis Montoto y Rautenstrauch
- Lafuente Alcántara, Emilio: Cancionero Popular (Madrid, 1865) y otros muchos...

hasta llegar a "Demófilo" que comienza a interesarse por el flamenco y sus estilos musicales. Pero es ese otro tema, que no nos pertenece. Muchas gracias